

*Mykola Lipisivitskyi  
Zhytomyr (Ukraine)*

**„EBEN SCHREIBE ICH NOCH EINE  
REIHE KLEINER STÜCKE“:  
BERTOLT BRECHTS SZENENFOLGE  
„FURCHT UND ELENDE DES III.  
REICHES“ UND POETIK  
DES KURZDRAMAS IM EXIL**

„Furcht und Elend des III. Reiches. 27 Szenen“ gehören zu den besonders gelungenen Werken Bertolt Brechts, die er im Exil hauptsächlich 1937-1938 gegen das Naziregime schrieb. Im Laufe der Entstehung überlegt sich B. Brecht noch andere, an intertextuellen Anspielungen reiche Titel und Untertitel für die Szenenfolge, was das eigentlich kabarettistische Spiel mit dem zusammen erworbenen Wissen des Publikums ermöglichen sollte: „Die Angst“, „Seelischer Aufschwung des deutschen Volkes unter dem Naziregime“, „Eine deutsche Heeresschau“, „Deutschland, ein Gräuelmärchen“. Acht Szenen davon wurden bereits am 21. Mai 1938 in Paris mit dem Titel „99%. Bilder aus dem Dritten Reich“ uraufgeführt und 27 Szenen sollten 1938 im 3. Band der „Gesammelten Werke“ im Malik-Verlag, London erscheinen. In seinem Brief an den Verleger Wieland Herzfelde (Anfang / Mitte März 1938) schreibt B. Brecht: „Dann habe ich den Szenen-Zyklus „Deutschland – ein Gräuelmärchen“ jetzt auf 19 Szenen gebracht. [...] Es ist wahrscheinlich das repräsentativste, was ich, seit wir aus Deutschland heraus sind, veröffentlichen kann“ [2, 29: 79]. Die ersten zwei Bände der Brechts Gesammelten Werke im Exil wurden schon Ende Mai in Prag gedruckt, der bereits angekündigte 3. Band mit „Furcht und Elend des III. Reiches. 27 Szenen“, „Baal“, „Das Leben des König Eduard II. von England“, „Im Dickicht der Städte“, „Trommeln in der Nacht“ und der 4. Band mit den gesammelten Gedichten wurden in Korrekturfahnen an B. Brecht geschickt, konnten aber nicht mehr herausgegeben werden, weil der Einmarsch der deutschen Truppen in Prag die Fertigstellung und Auslieferung der Bände verhinderte [7, 1997: 540].

James K. Lyon verfasste im Brecht-Handbuch eine detaillierte Beschreibung der Entstehung und Überlieferung, setzte sich mit den Quellen, Arbeitsmaterialien, Mitarbeitern sowie verschiedenen Fassungen und Gattungsbestimmung auseinander, behandelt den Aufbau, Inhalt und Aspekte der Deutung sowie Wirkungsgeschichte. Allerdings kann man jedoch auch heute den Worten des berühmten deutschen Germanisten Günter Hartung beipflichten: „Obwohl „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ als das wichtigste Drama über und gegen den deutschen Faschismus gelten kann, sind ihm nur wenige Betrachtungen zugewendet worden, und die wenigen sind außerdem dürftig in allen ihren Aspekten, die das Verhältnis von Inhalt und Form, von politischer und literarischer Tendenz betreffen“ [6: 249-250]. Solche Situation in der Forschung ist charakteristisch für das Kurzdrama im Exil überhaupt. Wie Johann Hüttner darüber schreibt: „Wenn es heute unmöglich ist, die in der Kleinkunst artikuliert Opposition genau und vollständig zu erfassen, so liegt das an der Textsituation, u.z. nicht nur daran, dass nicht alle Texte erhalten sind. Die Verlässlichkeit der erhaltenen wird einerseits durch die Arbeitsweise der Kleinkunst eingeschränkt, andererseits durch die Schwierigkeit, die Eingriffe der Zensur zu überprüfen. [ ... ] Die Texte, die uns vorliegen, sind Schauspielerexemplare, bei denen nicht feststeht, ob sie die gespielten oder die zensurierten sind“ [8: 129-130].

Wichtig für unsere Untersuchung ist deshalb der Briefwechsel zwischen B. Brecht und seinen Mitarbeitern sowie Mitarbeiterinnen aus den Jahren 1937-1938. „Mit der Emigration veränderte sich die Korrespondenz Brechts erheblich, in Umfang und in den Funktionen, die ihr zufielen. Sie hatte zunächst der Sicherung und dem Organisieren des Lebens zu dienen“ [3, 4: 445]. „Eine Grundfunktion der Briefe im Exil war es, den Fortgang der literarischen Produktion und deren öffentliches Wirksamwerden zu sichern“ [3, 3: 447]. Einige wichtige Informationen enthalten auch Briefe an und von Helena Weigel, Lion Feuchtwanger, Walter Benjamin und Wieland Herzfelde sowie Erinnerungen der ehemaligen Kabarettistin, später viel gefeierten und für die DDR-Theaterszene maßgebenden Schauspielerin Steffie Spira in ihrer Autobiografie „Trab der Schaukelpferde“. Von besonderem Wert aber ist für unsere Untersuchung der Briefwechsel von Margarete Steffin und die Briefe aus dem Nachlass von Slatan Dudow, die vom Brecht-Archiv erst 2004 aus Paris angeschafft wurden. Sie geben die aufschlussreichen, früher unbekannten Informationen über Brechts „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ und ermöglichen Einblicke in die Herausbildung der Struktur des Stückes in Prozess der Entstehung und der Vorbereitung zur Aufführung.

Wie wichtig war für Brecht 1937-1938 die Zusammenarbeit mit M. Steffin und S. Dudow betont er selbst in seinem Brief an S. Dudow im Februar 1938: „Ich weiß, Ihre Arbeit ist wichtig (tatsächlich konzentriert sich für mich in Ihrer Pariser Tätigkeit nahezu alles, was mit meiner Hilfe in der Emigration gemacht werden kann). Aber erst war Grete in Kopenhagen in der Klinik, was mich sehr mit der Arbeit zurückwarf, und vor allem meine gesamte Korrespondenz einfach stilllegte. [ ... ] Die 8 Einakter, über die Sie mir unbedingt schreiben müssen, hat mir Grete mit stiller Hartnäckigkeit einfach herausgerissen, worüber ich jetzt natürlich froh bin, genau wie über CARRAR. [ ... ] Auch die wäre ohne Grete und Sie nie zustande gekommen“ [UnBr BBA 2604 / 2]. In dieser von Brecht beliebten Kollektivarbeit an Texten und Aufführungen kann man viel Ähnliches mit der Tätigkeit der Kabaretttruppe zur Zeit der Weimarer Republik und des Exils finden, wo praktisch alle Teilnehmer der Truppe an der Textgestaltung und Vorbereitung einer Aufführung teilnehmen, wie sich daran auch Steffie Spira aus dem Kabarett „Laterne“ erinnert.

Zum ersten Mal erwähnt Bertolt Brecht die Arbeit an Kurzdramen über das Leben im Nazideutschland Ende Juli 1937 in seinem Brief an Slatan Dudow. „Eben schreibe ich noch eine Reihe kleiner Stücke (zu zehn Minuten) „Seelischer Aufschwung des deutschen Volkes unter dem Naziregime“; die würden zusammen mit dem Spanienstück einen Abend geben. Besetzung minimal. Sie sehen, ich komme auch zur kleinen Form auf diese Weise“ [2, 29: 36]. Für den schon immer sehr formbewussten Brecht spielt der Unterschied zwischen der kleinen und langen Form in der Kunst offensichtlich eine wichtige Rolle, wenn er auch ungefähr zu der Zeit (Mitte / Ende Mai) 1937 in einem Brief an Lion Feuchtwanger schreibt: „Ich schreibe [ ... ] an meinem „Tuiroman“, der eine lange Sache wird, ein Exemplar der deutschen „langen Kunst“ [2, 29: 31].

Auch wenn es bei B. Brecht um Gattungsbestimmung der Szenenfolge ging, gehörte die kurze Form der Szenen zu entscheidenden Faktoren. So schreibt B. Brecht 1938 in seinem Aufsatz „Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie“, der in Rahmen der Realismus-Polemik mit George Lukacz entstand, der den Einakter „Der Spitzel“ als Brechts Hinwendung zum Wirklichen Realismus schon feiern wollte: „Das Stück ist ein Szenenzyklus, der das Leben unter der braunen Diktatur behandelt. Bisher montierte ich 27 Einzelszenen. Auf einige von ihnen passt das „realistische“ Schema X entfernt, wenn man ein Auge zudrückt. Auf andere nicht, lächerlicherweise schon nicht, weil sie ganz kurz sind. Auf das Ganze passt es überhaupt nicht. Ich halte es für ein realistisches Stück. Aus den Tafeln des Bauern-Brueghel habe ich mehr herausgeholt dafür als aus den Abhandlungen über Realismus“ [2, 22: 438]. Au-

Berdem bediente sich B. Brecht z. B. in seinem Brief an den Herausgeber Wieland Herzfelde im Dezember 1937 auch solcher Gattungsbezeichnungen wie Dramoletts in Bezug auf seine Lehrstücke „Jasager“ und „Neinsager“, was speziell deren Kurzform betonte, sowie in Bezug auf das ursprüngliche „altjapanische Dramolett“ [2, 29: 65]. Er weist noch einmal bei der Besprechung des Inhaltes der geplanten Gesammelten Werke mit W. Herzfelde in einem anderen Brief vom Dezember 1937 explizit auf die Kurzform der beiden Lehrstücke hin: „Ich meine jetzt nach nochmaliger Durchsicht, dass „Jasager“ und „Neinsager“ doch hineinkönnen. Nur sollte man die beiden kleinen Stücke nicht vor die „Maßnahme“ setzen“ [2, 29: 67].

Während der Vorbereitungen auf die Uraufführung von Brechts antifaschistischen Kurzdramen in Paris entstehen viele Probleme. In einem seiner Briefe pflichtet B. Brecht vielen von S. Dudow genannten Schwierigkeiten bei, lobt seinen „heroischen“ Versuch einer Aufführung im Exil und schreibt am Schluss: „Ich stelle mir nur die Schwierigkeiten vor, die solche kleinen Stücke bieten und die größer sind als bei großen, das dürfen Sie nicht vergessen“ [BBA 478 / 37].

Eines der wichtigsten Unterscheidungskriterien der Kurzdramen ist auch, dass sie nicht für eine abendfüllende Theateraufführung bestimmt sind. Seit Beginn der Arbeit an den kurzen dramatischen Formen planen B. Brecht und M. Steffin, dass diese kleinen Stücke nicht alleine einen Theaterabend ausmachen werden, sondern zusammen mit den anderen Stücken aufgeführt werden sollen. So beschreibt M. Steffin in ihrem Brief an Slatan Dudow das im Entstehen begriffene Spanienstück B. Brechts, das später den Titel „Die Gewehre der Frau Carrar“ erhielt, als ein kleines Stück, das aber ihrer Meinung nach nur einen Bestandteil der Aufführung ausmachen sollte: „Der Einakter ist ziemlich gelungen und ich bin unbedingt dafür, dass man ihn erster Akt eines Stückes über Spanien sein lässt. So etwa müsste doch jetzt gebraucht werden? Zwischenakt sollte auf dem „Kartoffel-Jones“ spielen, 3. Akt wieder Schauplatz wie erster. Dieser ist eine baskische Fischerhütte in einer Nacht Ende April 1937“ [UnBr BBA 2552 / 1]. B. Brecht selbst sah im Juli 1937, als er „eine Reihe von kleinen Stücken“ zu schreiben begann, als eine Art Ergänzung zu seinem Spanienstück [2, 29: 36]. Die Szenenfolge „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ wuchs in der Zeitperiode zwischen Juli 1937 und Mai 1938 von ursprünglich 5 bis zu 27 Kurzdramen, die in beliebiger Reihenfolge, aber nie alleine aufgeführt werden sollten. Und dann noch später sah B. Brecht den Zusammenhang zwischen Szenen aus „Furcht und Elend“ und dem unmittelbar nach ihnen entstandenen Stück „Leben des Galilei“, als er Maria Osten, seiner guten Bekannten und der Kollegin von seinem Verleger Wieland Herzfelde Ende Dezember 1938

schrrieb: „Was können Sie drucken? Den letzten Gedichtband? „Furcht und Elend des Dritten Reiches“? Das neue Stück „Leben des Galilei“? Vielleicht die beiden letzten Stücke zusammen? (Sie ergänzen sich.)“ [2, 29: 124].

Sehr wichtig für das Verständnis der Poetik des Kurzdramas ist auch die Inszenierung der Szenenfolge „Furcht und Elend des Dritten Reiches“. Roman Ingarden und nach ihm auch die Vertreter der Rezeptionsästhetik setzten sich mit dem Drama als literarischem Text auseinander, der nur auf der Bühne als Kunstwerk konkretisiert bzw. realisiert wird. Erika Fischer-Lichte weist im Vorwort zum Sammelband „Das Drama und seine Inszenierung“ hin: „Die Dramen wurden also für eine bestimmte Theaterform, meist sogar für ein bestimmtes Theater bzw. eine bestimmte Truppe, geschrieben und gelangen auch in diesem vorgesehenen Raum zur Aufführung“ [5: VII].

Unter äußerst komplizierten Umständen, die sich für die emigrierten Theaterleute ergaben, erwies sich gerade das Kurzdrama und die Kleinkunsthöhne als gut geeignet für die Überwindung der Misere. Besonders das politisch-literarische Kabarett bot günstige Möglichkeiten für möglichst schnelle Reaktion auf aktuelle Ereignisse im Nazideutschland sowie für deren Kritik. Auch Brecht interessiert sich 1937 während der Arbeit am Einakter über Spanien und dann auch an der Szenenfolge über Nazideutschland deutlich für die unmittelbar aktuellen Ereignisse und Probleme. Der Einakter „Die Gewehre der Frau Carrar“ und die Szenenfolge „Furcht und Elend des III. Reiches“ wurden außerdem speziell für die Aufführung im Pariser Exil-Kabarett „Laterne“ geschrieben. Die Zusammenarbeit mit den Kabarettisten fing damals mit den Gastspielen von H. Weigel in einem kleinen deutschen Exil-Kabarett in Paris während der Weltausstellung im Juni 1937 und mit dem Wunsch B. Brechts diese Gelegenheit für die Aufführung eigener Stücke zu nutzen.

Die Bestimmung der Szenen aus „Furcht und Elend“ für die Aufführung im Kabarett bzw. von der Kabaretttruppe beeinflusste auch die Textgestaltung. Literaturtheoretische Grundlagen dafür finden wir bei Roman Ingarden: „Das literarische Werk ist Träger einer durch den schaffenden Künstler an es verliehenen reinen Intentionalität, welche sich auf ein das Werk transzendierendes Objekt richtet. [ ... ] Durch den Akt der Verleihung der Intention an das zeichenhafte Werk verliert das ästhetische Objekt die lebendige Bindung an das entwerfende Bewusstsein, so dass es im Kunstwerk selber nur noch als potenzielles ästhetisches Objekt anwesend ist. In der bloßen Potenzialität gehen die tatsächlichen ästhetischen Qualitäten zunächst verloren, so dass das literarische Werk nur über Bedingungen des Erscheinenlassens dieser Qualitäten verfügt, nicht aber über diese selbst. Diese

Bedingungen sind die künstlerischen Eigenschaften des literarischen Textes“ [9: 24]. „Furcht und Elend des III. Reiches“ trägt viele Merkmale der Kabarettprogramme, was auf seine Bestimmung für die Kabarettaufführung zurückzuführen sei.

So z. B. wurde im Briefwechsel zwischen Brecht, Steffin und Dudow auch die Möglichkeit der sonst für Kabarettprogramme typischen Conférence-Dialoge besprochen. So schreibt S. Dudow an B. Brecht am 10. März 1938: „Grete schrieb mir glaube ich von zwei Conférenciers, die vor dem Vorhang zwischen den einzelnen Einaktern auftreten sollen. Das wäre sehr wichtig, damit die Einakter für den Zuschauer nicht zu stark zerfallen. Im Übrigen genügen auch nur vier Auftritte dieser Figuren, einmal am Anfang, das zweite Mal vorm Gefühlsersatz, das dritte Mal nach der Pause und das vierte Mal vor der jüdischen Frau oder vor den Bäcker. Den Mies und Meck wollte ich auch dazu verwenden, aber das wäre nicht genügend. Haben Sie schon daran gedacht? Schreiben Sie mir bald darüber, denn die Art der Aufführung davon stark beeinflusst wird. Wenn Sie so etwas machen könnten, das wäre wirklich großartig“ [BBA 2569 / 1].

Ähnlich wie in Kabarettprogrammen versucht B. Brecht in seinen Szenen unmittelbar auf die Ereignisse zu reagieren. So sollte der Schauplatz des Einakters über Spanien, wie es M. Steffin in ihrem Brief an S. Dudow bereits am 10. Juni 1937 schrieb, „eine baskische Hütte in einer Nacht Ende April 1937“ [BBA 2552 / 1] sein. Aber schon im nächsten Brief vom 17. Juni 1937 redet M. Steffin über eventuelle Änderungen in dem „spanischen“ Einakter: „Lieber Dudow, ich schicke heute als Drucksache an Dich das kleine Stück „Generäle über Bilbao“, von dem ich Dir schon erzählt habe. Es ist Schade, dass wir uns nicht mehr beeilen konnten. Nun sieht es ja leider bald so aus, als ob es nicht mehr stimmen sollte. Dann müssten wir also einen anderen Ort nehmen“ [BBA 2550 / 1]. B. Brecht und seine Mitarbeiterin M. Steffin zielen wie auch Erika Manns „Die Pfeffermühle“ auf den möglichst unmittelbaren Bezug des Einakters auf die aktuellen Ereignisse, gegebenenfalls in Spanien. Wegen der sich abzeichnenden Niederlage der republikanischen Militäreinheiten in den Nordprovinzen (Bilbao fällt zwei Tage nach den oben erwähnten Brief von M. Steffin schon am 19. Juni, Gijón, die letzte Bastion, am 21. Oktober 1937) verlegt Brecht im August 1937 den Handlungsort nach Südspanien, in die Provinz Andalusien.

Sie ist bereits im Februar 1937, besonders jedoch seit Mitte des Jahres heftig umkämpft. Dabei ändert er den Titel von dem ursprünglichen „Generäle von Bilbao“ in „Die Gewehre der Frau Carrar“. In der ersten Regieanweisung ist aus dem baskischen ein andalusisches Fischerhaus geworden [2, 4: 511]. Auch das Kabarett „Die Laterne“, wo dieser Einakter und später auch Szenenfolge „Furcht und Elend des III.

Reiches“ aufgeführt werden sollte, setzte immer auf die unmittelbare Aktualität der Darstellungen. „Die ganze Zeit bemühten wir uns, unsere Programme so aktuell wie möglich zu halten. Jedenfalls waren wir nicht arm an Sachen, die wir aufführen oder sprechen konnten“ [10: 106].

Auch die „kleinen Stücke“, deren Anzahl angefangen im Juli 1937 immer größer bis 27 wurde, sollten unmittelbar den Alltag des Nazideutschlands vorführen. Da kann man völlig dem Brecht-Forscher Walter Busch zustimmen, wenn er schreibt: „Brecht, in den Augen Walter Benjamins ein Meister des „Von-Vorne-Anfangens“, entwarf mit „Furcht und Elend“ einen neuen szenischen Typus, dessen Formgesetz die Umsetzung aktualpolitischer Informationen in dramatisch verallgemeinernde Präsentation ist. Dokumentarische Aktualität, Beweglichkeit der Formelemente, Schnelligkeit der Abstraktion und äußerste Verknappung des Darstellungsaufwandes sind Lebelement dieser Präsentationform“ [4: 7]. Diese Definition der Brechtschen Szenenfolge würde aber auch ganz und gar für die Kabarettprogramme der letzten Jahre der Weimarer Republik sowie des Exils passen. Wie sehr B. Brecht als Autor und S. Dudow als Regisseur der Bezug auf die Aktualität bei der Uraufführung von acht Szenen in Paris am 21. Mai 1938 wichtig war und wie sehr sie bereit waren, auch entsprechende Änderungen vorzunehmen, zeugt die Tatsache, dass auf Idee von S. Dudow der Titel von „Angst“ zu „99%“ geändert wurde, was als Anspielung auf Reichstagswahl vom 10.4.1937 in Nazi-deutschland und in dem nur vor ein paar Wochen besetzten Österreich für „Wiedervereinigung“ und für „die Liste unseres Führers Adolf Hitler“ gedacht war. Mehr noch, Brecht bearbeitet sogleich diese Wahl in einer neuen Szene „Volksbefragung“.

Unter äußerst schwierigen Umständen im Exil fand Bertolt Brecht den Weg auf die Bühne für seine neuen Werke, indem er wieder einen Neuanfang in den dramatischen Kurzformen und im Kabarett machte. In den Jahren 1937-1938 schrieb B. Brecht die Stücke „Gewehre der Frau Carrar“ und „Furcht und Elend des Dritten Reiches“, die viel Gemeinsames haben und zu einer Schaffensphase gehören. Die beiden Stücke richteten sich gegen den Faschismus, wurden für eine Kleinkunsthöhne, nämlich für das Pariser Exil-Kabarett „Die Laterne“ verfasst, und gehören zu den Kurzformen des Dramas.

Die Hinwendung zur Kurzform des Dramas ist charakteristisch für die Dramatiker im Exil. Im Vergleich zu den Kurzformen des Dramas des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts sind die kurzen dramatischen Werke im Exil weniger experimentell in der Hinsicht ihrer Form. Die Dramatiker stützen auf die Erfahrung mit dem Kurzdrama aus den vorherigen Jahrzehnten.



Die Vielfältigkeit von Themen und Motiven des Kurzdramas der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts verschwindet vor der Konzentration auf den aktuellen politischen Ereignissen und Problemen. Das Kurzdrama im Exil zeichnet sich durch ein gesteigertes Engagement aus. Im Mittelpunkt der kurzen dramatischen Formen steht nach wie vor ein einzelner Moment der Wirklichkeit. Nicht nur die Darstellung der umgebenen Wirklichkeit ist fragmentarisch, sondern auch die Form der Werke selbst. Verbreitet sind die Theatervorstellungen, die aus einigen Kurzdramen bestehen.

Kabarett bleibt nach wie vor die wichtigste Bühne für die szenische Realisierung der kurzen dramatischen Formen bietet aber **eine der seltenen Möglichkeiten** für die Aufführung der deutschsprachigen dramatischen Werke im Exil überhaupt.

1. Bertolt-Brecht-Archiv (BBA) der Akademie der Künste.
2. Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBA) in 32 Bänden, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988-1998.
3. Brecht-Handbuch. / Hrsg. von Jan Knopf. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 2001.
4. Busch, Walter: Bertolt Brecht „Furcht und Elend des Dritten Reiches“. – Frankfurt am Main; Berlin; München: Diesterweg, 1982. – 64 S. (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas)
5. Fischer-Lichte, Erika: Vorwort // Das Drama und seine Inszenierung: Vorträge d. Internat. Literatur- und Theatersemit. Kolloquiums, Frankfurt am Main, 1983 / hrsg. von Erika Fischer-Lichte. – Tübingen: Nimeyer, 1985.
6. Hartung, Günter: Bertolt Brecht. „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ // Hartung G. Gesammelte Aufsätze und Vorträge. Bd. 3. – Leipzig : Leipziger Univ.-Verl., 2004. – S. 249 – 294.
7. Hecht, Werner: Brecht-Chronik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. – 1315 S.
8. Hüttner, Johann: Revuen und Kabarett der 1930er Jahre in Wien // *Ecritures et langage satiriques en Autriche: (1914-1938) Satire in Österreich.* – Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt / M.; New York; Wien: Lang, 1999. – S. 127 – 143.
9. Schmid, Herta: Das dramatische Werk und seine theatrale Konkretisierung im Lichte der Literaturtheorie Roman Ingardens // Das Drama und seine Inszenierung: Vorträge d. Internat. Literatur- und Theatersemit. Kolloquiums, Frankfurt am Main, 1983 / hrsg. von Erika Fischer-Lichte. – Tübingen: Nimeyer, 1985. – S. 22 – 36.
10. Spira, Steffie: Trab der Schaukelpferde: Autobiographie. – Freiburg (Breisgau): Kore, 1991. – 249 S.